

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Fábula y signo de España en el teatro de Pedro Salinas

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/136380> since

Publisher:

edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Lia Ogno
Università degli Studi di Torino

Conviene siempre empezar por el principio y ponerse al reparo de los prejuicios de lectura que han solido acompañar en el tiempo al teatro de Pedro Salinas. No faltará quien piense que nuestro título, recogiendo el de uno de sus libros de poesía más emblemáticos, responda a una consideración subsidiaria de su teatro con relación a su poesía, o, cuanto menos, a una lectura de su teatro llevada a cabo a partir de su poesía. No es así. Aquí se sostiene una consideración holística del corpus saliniano, donde sus distintas partes y géneros expresivos se articulan sin jerarquía alrededor de un único principio de creación. Poesía, novela, ensayo, teatro son en Salinas respuestas distintas a un mismo principio de creación artística. El «signo» y la «fábula» mentados configuran en la superficie del corpus un título poético, es cierto, pero lo que aquí se quiere recoger es la función primordial y primigenia –y en cierto modo subterránea– de ambos términos como categorías cognoscitivas y conceptos vertebradores del entero corpus, a través de cuya dinámica relación el artista total que es Salinas expresa su personal cosmovisión. Una cosmovisión ésta –huelga decirlo– que está en la base de toda su creación literaria, con independencia del género expresivo en que de cuando en cuando se encauza.

De las catorce piezas de teatro que dejó Salinas a su muerte, sólo una se escribió en España, pues las trece restantes fueron escritas en el exilio abierto por la guerra civil. De éstas últimas, la mayor parte –diez para ser exactos– fue escrita en los tres años de residencia en Puerto Rico, entre finales de verano de 1943 y principios de verano de 1946¹. Fue éste, sin

¹ Seguimos la cronología establecida por Francisco Ruiz Ramón en *Contexto y*

duda, el período más productivo de su exilio. Allí, en la «isla bonita» de clima suave y vida apacible, además de las obras de teatro señaladas, escribió también las poesías de *El contemplado* y, en parte, las de *Todo más claro*, los magníficos ensayos de *El defensor* y los importantes estudios sobre Jorge Manrique y Rubén Darío. Fue siempre exilio, desde luego, pero el reencuentro con la lengua fue para Salinas un auténtico revulsivo con efectos inmediatos en la creación. Como Juan Ramón Jiménez, también él exiliado en los Estados Unidos, Salinas sintió al llegar a Puerto Rico que la verdadera patria de un escritor es la lengua. De su satisfacción por aquel grato reencuentro con su propio idioma dejó repetido testimonio en su abundante correspondencia de la época (véanse, por ejemplo, las cartas a Jorge Guillén del 15 de septiembre y 6 de noviembre de 1943, y a Américo Castro del 26 de enero de 1944²), y también, de un modo más formal, pues se trataba a la sazón de una conferencia en la oficialidad del prestigioso contexto de la colación de grados de la Universidad de Puerto Rico del año 1944, en el ensayo titulado *Aprecio y defensa del lenguaje*: «tres motivos coincidentes –dirá Salinas justificando su elección ante estudiantes y autoridades académicas– me llevaron a escoger este tema. Uno, el primero, la emoción sentida, después de varios años de residencia en país de habla inglesa, al encontrarme en un aire, digámoslo así, en un aire ligüístico español. Cuando se siente uno rodeado de su mismo aire ligüístico, de nuestra misma manera de hablar, ocurre en nuestro ánimo un cambio análogo al de la respiración pulmonar; tomamos de la atmósfera algo, impalpable, invisible, que adentramos en nuestro ser, que se nos entra en nuestra persona y cumple en ella una función vivificadora, que nos ayuda a seguir viviendo. Sí, he vuelto a respirar español en las calles de San Juan, en los pueblos de la isla. Y he sentido una gratitud, no sé a quién, al pasado, al presente, a todos y a ninguno en particular, gratitud a los que me dieron mi idioma al nacer yo, a los que siguen hablándolo a mi lado»³. En esta nueva atmósfera de su vida en el exilio, encontró Salinas no el hilo perdido de

cronología del teatro de Salinas, en Pedro Salinas. *Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, edición de C. Morón Arroyo y M. Revuelta Sañudo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992, pp. 197-198.

² P. Salinas, *Epistolario*, edición, introducción y notas de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, en *Obras completas*, edición general al cuidado de Enric Bou, vol. III, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 1055 y sigs.

³ P. Salinas, *El defensor*, en *Ensayos completos*, edición, introducción y notas de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, en *Obras completas*, op. cit., vol. II, p. 1031.

la creación, pues en verdad nunca había dejado de escribir, pero sí unas ganas nuevas, un renovado impulso *poético* del que iba a salir buena parte de lo mejor que hizo desde su salida de España. Era consciente de ello, como dejó constancia en carta a Julián Calvo del 23 de mayo de 1946: «Yo doy por terminada mi estancia en esta deliciosa isla, y no con poco sentimiento. He vivido tranquilo –dentro de la angustia que todo español lleva encima– tres años y he trabajado no poco. [...] Me llevaré de aquí, entre otras cosas, dos libros, uno sobre Rubén Darío y otro sobre Jorge Manrique, y unas cuantas piezas breves de teatro»⁴. Y a Guillermo de Torre, pocos días antes (carta del 11 de mayo de 1946), le confesaba: «lamento tener que dejar esta tierra de maravilla y hundirme en aquel clima sin gracia»⁵. Salinas, en efecto, hacía de ello una cuestión de *clima*, pero no hablaba –o no hablaba sólo ni principalmente– del clima ambiental, de la temperatura, la brisa o del aire de mar, sino de algo que tenía que ver de manera íntima y esencial con la lengua, con el *clima de la lengua*, pues en él volvió a encontrar, en cierto modo, el hogar perdido, o sintió que en él dejaba de vivir a la intemperie, como había sido –e iba a volver a ser– su vida en inglés en Baltimore. En su lengua, en Puerto Rico, volvió a encontrarse, él, que nunca se había perdido, y se encontró mejor, más él, más sí mismo, «vivificado» por la propia lengua, redivivo por la madre lengua, y, de consecuencia, el potencial creativo que como artista albergaba dentro de sí se le disparó. Puerto Rico fue como una explosión de su creatividad reprimida durante años por el medio inglés, una suerte de liberación de un medio que –como hombre y como autor– sentía adverso. Adverso a su ser, y, de consecuencia, adverso al desarrollo de su obra. Puerto Rico, la «isla feliz», fue para Salinas un paréntesis afortunado en la general desventura del exilio. Afortunado en vida y en obra y, por lo que se refiere a su producción teatral, de principalísima importancia.

Siguiendo su rastro en el epistolario se advierte que Salinas empezó a madurar la idea de la escritura teatral hacia 1930; que siguieron años de proyectos y tanteos sin frutos concretos, sobre los que sin duda hubo de pesar el ajetreo de la vida del ilustre profesor y poeta de reconocida fama que fue Salinas durante los años de la II República española; que su primera obra dramática, *El director*, estaba terminada a principios de 1936; que en el exilio no dejó de pensar en el teatro, pero que, al menos en los

⁴ P. Salinas, *Epistolario*, op. cit., pp. 1087-1088.

⁵ *Ivi*, p. 1085.

primeros años, su escritura se le resistía más que la de la poesía; que su segunda obra, *El parecido*, no estará lista hasta agosto de 1943, pocos semanas antes de salir hacia Puerto Rico (aunque no debe descartarse que fueran las esperanzas depositadas en el viaje a Puerto Rico la causa que desbloquea la escritura teatral saliniana en el exilio); que en aquel paréntesis vital de la isla, en tres años, escribió diez obras: *Ella y sus fuentes*, *La bella durmiente*, *La isla del tesoro*, *La Cabeza de Medusa*, *Sobre seguro*, *Caín o una gloria científica*, *Judit y el tirano*, *La Estratosfera*. *Vinos y cervezas*, *La fuente del Arcángel* y *Los santos* (esta última acabada quizá en Baltimore); que ya en Baltimore, en la primera mitad de 1947, quizá aún bajo los efectos del «clima» puertorriqueño, escribió dos obras más, *El precio* y *El chantajista*; y después nada, otra vez la parálisis y la sequedad de la escritura teatral, sobre lo que sin duda hubieron de influir las dificultades para poder representar el teatro, pero no sólo, sin que pueda excluirse, desde luego, el *factor climático*. Todo ello pone de manifiesto, de manera clara, que Puerto Rico, lo que representó Puerto Rico en la vida del exilio de Pedro Salinas, sin ser esencial a su teatro, es, de todos modos, de capital importancia. Hasta el punto de que ni pueden ni deben ser desligados⁶.

Todo el arte de Salinas, en general, se expresa a través de una muy bien trabada tensión entre el cuidado y la atención al lenguaje, por un lado, y, por otro, la denodada búsqueda y desvelamiento de una realidad que se oculta detrás de la visibilidad de las apariencias⁷. También su teatro, pues, responde a esta singular trabazón. Sus catorce obras configuran un corpus coherente con características bien precisas y definidas que la crítica se ha encargado de poner de manifiesto en varias ocasiones⁸. En

⁶ Yerra Enric Bou en la *Introducción* a su edición del *Teatro completo* al considerar que el teatro de Salinas «fue escrito en su mayor parte en el exilio norteamericano, en tierras de habla inglesa», en P. Salinas, *Obras completas*, op. cit., vol. I, p. 1133. Y sigue errando cuando hipotiza que «Salinas, ausente de un ámbito de habla hispana, se refugia en el teatro como un modo de recrear conversaciones y situaciones que ya no puede tener, en un complejo ejercicio de la añoranza», *Ivi*, p. 1134.

⁷ «por lo que no puedo ver / llevo los ojos abiertos», dirá el poeta en un magnífico poema de *Seguro azar*, «Mirar lo invisible», en *Obras completas*, op. cit., vol. I, p. 187.

⁸ Véanse en propósito, al menos, los siguientes estudios: J. Marichal, *Nota preliminar* a P. Salinas, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1957; F. Ruiz Ramón, *Pedro Salinas y su teatro de salvación*, en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977; G. Torres Nebrera, *Estudio preliminar*, en P. Salinas, *Teatro*, Madrid, Narcea, 1979; P. Moraleda, *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso, 1985; P.

apretada síntesis podría decirse que se trata de un teatro fundamentalmente «textual», en el que el poder creador de la palabra queda recogido en la fuerza de los diálogos, reconducibles éstos al concepto de «diálogo creador»⁹, pues son los diálogos, en efecto, los que soportan la acción dramática, los que la «crean», y no al revés, como es sólito en la línea dominante –de raíz lopesca– del teatro clásico español. Es el diálogo el elemento fundante del teatro saliniano: el diálogo crea la acción, y a su través la realidad fenoménica siempre queda abierta a una intervención sobrenatural y fantástica por la que se introduce el desvelamiento –que es *alétheia*– de la auténtica realidad. En él adviene siempre como constante una suerte de «reinterpretación en clave fantástica de la realidad»¹⁰, un salto desde los «signos» del mundo hasta la «fábula» de la realidad, en pos de esa «realidad fabulizada»¹¹ que se abre al final de todas sus obras como horizonte abierto y despejado por el que asoma el sentido oculto del mundo y de la vida. Una realidad transcendente, pues, que se cela bajo el peso de la rutina cotidiana, que no se entrega en la visión simple de las apariencias sensibles, sino que se ofrece sólo como conquista cognoscitiva que, como «revelación» –que es también *alétheia*–, sale al encuentro de la mediación metódica de la literatura.

El teatro de Salinas está generalmente ambientado en lugares imprecisos en los que domina un aire burgués y cosmopolita. Con ello el autor quería representar una problemática genéricamente humana, sin vínculos de espacio, aunque sí de tiempo, pues, en fondo, se trata de los problemas ligados al desarrollo de la modernidad, o, por decirlo de otro modo, de la crisis de la modernidad. Una cierta crítica, sin duda cegada por la pasión ideológica, ha querido ver en ello ausencia de compromiso y fuga de la realidad. Nada más lejos de la verdad. El compromiso de Salinas con su tiempo es inequívocable, hasta el punto de poderse afirmar que él hizo de la indagación en la crisis de la modernidad y de su denodada búsqueda de soluciones una de las preocupaciones centrales de su obra. Ahora bien, esta característica general de la ambientación imprecisa del

Moraleda, *Pedro Salinas y el teatro*, en P. Salinas, *Teatro completo*, Sevilla, Alfar, 1992; P. Moraleda, *Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad*, en *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, edición de Enric Bou y Elena Gascón-Vera, Madrid, Pliegos, 1993.

⁹ Véase en propósito el libro siempre útil y clarificador de Alma de Zubizarreta, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Madrid, Gredos, 1969.

¹⁰ E. Bou, *Introducción a Teatro completo de Pedro Salinas*, op. cit., p. 1143.

¹¹ J. Marichal, *Nota preliminar a P. Salinas, Teatro completo*, op. cit., p. 13.

teatro saliniano tiene tres excepciones bien definidas. Tres excepciones perfectamente situadas y, por ello, configuradoras de una cierta unidad que permite hacer de ellas un aparte del teatro saliniano. Un aparte con sentido, claro está, y también consentido por el propio desarrollo interno del corpus teatral saliniano. Todas ellas están localizadas en España y en época contemporánea. Y corresponden, además, a las tres últimas obras escritas en Puerto Rico (la última quizá acabada tras su regreso a Baltimore), es decir, cuando la escritura teatral de Salinas había consolidado como característica constante la ambientación vaga e imprecisa. ¿Qué lleva a Salinas a salirse del cauce por él mismo establecido? ¿Qué le lleva, además, a ambientarlas en España, él, por lo demás, tan poco dado –al contrario de tantos otros escritores del exilio– a hacer de España tema artístico o literario?

El epistolario del exilio da cuenta abundantemente del seguimiento que hace Salinas de la realidad nacional española creada a partir de la fractura de la guerra civil. Se muestra siempre interesado e informado, y repetidamente pone de manifiesto –si bien con una discreción y pudor tales que celan su personal vivencia– su preocupación y su dolor por el presente y por el futuro de España. Era Salinas un intelectual «situado», de convicciones liberales e indudable fe republicana; pero, como artista, su compromiso con la obra –ético y estético– estaba por encima de fáciles y consabidos compromisos políticos. No fue infrecuente en el exilio de la guerra civil española hacer del compromiso político el centro –o uno de los centros privilegiados– de la actividad artística, o convertir el tema de España, en su varia modulación articulada como memoria o nostalgia, en principio rector del arte y de la literatura. No hay nada de extraño en ello. El artista es, antes que nada, un hombre. Pero si fuera sólo eso, el arte devolvería una simple mimesis de lo real, algo en lo que Salinas, desde luego, no creía. Para él, el arte era, sobre todo, indagación y descubrimiento de la realidad oculta, desvelamiento de la verdadera realidad, revelación de una verdad que por doquier veía ya amenazada en la deriva contemporánea del progreso moderno. Acaso por eso Salinas nunca se plegó a la modulación descriptiva del nuevo «problema de España» aireado en el exilio. No era cuestión de superficies, sino de fondo, y para llegar hasta él había que empezar por desprenderse de la visión natural de las apariencias y de los lugares comunes que habían dado nueva vida, en el vasto espacio del exilio, al sempiterno «problema de España». Salinas no se contrapone, o, al menos, no lo hace frontalmente, sino que se suma. En las tres piezas españolas de su teatro va a buscar un fondo impensado del «problema de España»: una contribu-

ción a él desde el exilio, sí, pero desde un exilio que no lo era sólo de la patria, sino también de la misma modernidad en el estadio de su crisis más profunda.

Las tres piezas españolas en cuestión son: *La Estratosfera*, *Vinos y cervezas*, *La fuente del Arcángel* y *Los santos*. Fueron escritas en este orden y de manera consecutiva, lo que, añadido a la localización española de todas ellas, refuerza su unidad dentro del corpus teatral saliniano. La primera fue escrita en mayo de 1945; la segunda, en enero de 1946, y la tercera, entre mayo y diciembre de 1946, es decir, y sólo relativamente a esta última, entre Puerto Rico y los Estados Unidos, en ese tiempo intermedio que el propio Salinas denominó como su «retorno a Hopkins»¹². Las tres son obras breves, de un sólo acto, como es en general el teatro saliniano (sólo dos obras tienen tres actos, *El director* y *Judit y el tirano*). Las tres, como queda dicho, están localizadas en España y en época contemporánea, según rezan sus respectivas didascalías: la primera, *La Estratosfera*, *Vinos y cervezas*, «en una taberna del barrio madrileño de La Guindalera, hacia 1930»; la segunda, *La fuente del Arcángel*, «en Alcorada, pueblo de Andalucía, a principios del siglo XX», y la tercera, *Los santos*, en el «pueblo de Vivanca, en Castilla la Nueva», durante la guerra civil. La primera y la segunda tienen subtítulo, respectivamente: *Escenas de taberna en un acto* y *Comedia en un acto*. La tercera no lo tiene.

De sucesión de «escenas», en efecto, que en cierto modo siguen el modelo arnichesco de los sainetes¹³, podría calificarse *La Estratosfera*, *Vinos y cervezas*. «En principio, parece que se trata de un mero homenaje de Salinas a Carlos Arniches, a partir de la recreación de un ambiente sainetesco y la utilización de los recursos más característicos de este subgénero teatral. [...] Pero en Salinas hay mucho más que esto. La dislocación expresiva adquiere en su máquina de escribir carácter de homenaje a un mundo perdido, no por criterio estricto de costumbrismo, sino con un acento casi político»¹⁴. Hay mucho más, sin duda, pero quizá no sea

¹² La cronología del teatro saliniano fue establecida por Francisco Ruiz Ramón, «de acuerdo con los datos y noticias proporcionados por el propio Salinas», en *Contexto y cronología del teatro de Salinas*, art. cit., p. 197. La susodicha cronología encuentra generalmente confirmación en el epistolario de Pedro Salinas.

¹³ Del teatro de Arniches se había ocupado Salinas en su artículo *Del «género chico» a la tragedia grotesca: Carlos Arniches*, publicado en la revista *Índice Literario* en el número de mayo de 1933, sucesivamente recogido en el volumen *Literatura española. Siglo XX*, en *Obras completas*, op. cit., vol. II, pp. 144-148.

¹⁴ E. Bou, *Introducción a Teatro completo de Pedro Salinas*, op. cit., p. 1142.

ningún «homenaje» a ningún «mundo perdido», como si con ello se quisiera poner el acento en el mecanismo de la nostalgia del autor como fuente principal de la obra, sino, más bien, una representación fragmentada de la realidad española hacia el año crucial de 1930. Cada una de las escenas, tomadas en su singularidad, es, en verdad, un homenaje, pero la obra de Salinas no es simplemente una suma y sucesión de escenas –ninguna obra lo es–, sino una articulación y convergencia de todas ellas en una unidad de significación y sentido superiores. Más que homenaje, lo que hay en el conjunto de la obra es una representación –todo lo parcial y reducida que se quiera, pero representación al fin– de la sociedad española de la época y una correspondiente –aunque velada– crítica de la realidad nacional. Una crítica que quizá no esté presente en la particularidad de cada una de las escenas, pero que indudablemente se configura en la globalidad de la obra, en su unidad de significación y sentido superiores, y desde esa unidad suya desciende sobre cada una de las escenas y desvela las insuficiencias de cada uno de los fragmentos, parciales representantes de la realidad española, y, de consecuencia, de la realidad nacional en sí. Y claro que hay un acento político, pues la política no podía faltar en la representación de la España de 1930, en aquellos «años de vísperas», según el sugestivo título de José-Carlos Mainer¹⁵, en los que la política parecía haber salido a la calle y parecía plasmar todos y cada uno de los distintos aspectos del mundo y de la vida.

La acción se desarrolla en el interior de una taberna de barrio, en La Guindalera, hoy distrito de Salamanca, en Madrid. Ello permite y justifica ampliamente el tono casticista que predomina en la obra (indicado ya en el mismo nombre de la taberna, en el choque entre «la estratosfera» y «vinos y cervezas», en su forzada concordancia). El título de la obra recoge el nombre de la taberna. Ésta es un microcosmos, una representación sintética de la realidad española, de su carácter inarmónico y lleno de contrastes y contradicciones. Las escenas se suceden al pasar la acción dramática de mesa en mesa: «Los cambios de escena corresponden a los cambios de conversación de mesa a mesa»¹⁶. Cada mesa es el centro de una o varias escenas. Cada mesa es un fragmento de esa realidad española de imposible convergencia que estaba a punto de descoyuntarse en la

¹⁵ J. C. Mainer, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

¹⁶ P. Salinas, *La Estratosfera. Vinos y cervezas (Escenas de taberna en un acto)*, en *Obras completas, op. cit.*, vol. I, p. 1404.

historia (la guerra civil será el tema de *Los santos*, la tercera de las piezas españolas de Salinas), pero la acción se sitúa en una anterioridad sin consciencia de la sucesiva ruptura histórica, y lo que representa es, en fin, una muestra de la variedad inarmónica de la sociedad española.

En cada mesa hay uno o varios contertulios. En una, por ejemplo, cuatro «amigotes» hablan de la justicia social y de la lucha de clases, y lo hacen entre bromas y chanzas de vario tipo, y, sobre todo, reduciendo el discurso a una banalidad extrema e intelectualmente vergonzante: «Nuestra clase obrera –dice uno de ellos– tiene que ser ozjetiva... y no negarle al azversario lo que es de ley... Por ende, si bien es verdad que el obrero es el obrero y que el proletario es el proletario, hay que reconocer, también, señores... que el patrono es el patrono»¹⁷. Nótese que lo que Salinas representa no son las razones del discurso ideológico, ni su despliegue conceptual ni su trabazón argumentativa, sino cómo el dominio de las ideologías se encarna en la sociedad y se filtra en los individuos. Y, sobre todo, cómo embota el libre ejercicio del pensamiento y cómo vacía al espíritu humano. La estupidez es aquí protagonista, pues campa a sus anchas con la arrogancia del desconocimiento de los propios límites, con la suficiencia de la ignorancia, con el desprecio del no saber y no entender y creer sin embargo saberlo todo y haberlo entendido todo. Llevando a la escena esta suerte de incultura y déficit intelectual, Salinas se hace portador de una interpretación de la realidad española –y no sólo española en este caso– que ve en las ideologías un desfalco de los valores humanistas sobre los que él, sobre todo en el exilio, habría de volver y volver hasta erigirse en extremo «defensor»¹⁸. En ningún momento se hace alusión en la obra a lo que advino en la historia de España pocos años después, pero qué duda cabe que Salinas sabía que sus posibles espectadores (o lectores) estaban en el secreto de los acontecimientos venideros, lo cual no deja de poner una nota de amarga tristeza apenas mitigada por la gracia de los diálogos y el efecto humorístico de su castiza oralidad.

La atención a la lengua es, como decíamos, una característica general de la creación saliniana en todos sus aspectos, pero en esta pieza dramática, acaso una de las mejores, Salinas cumple un esfuerzo notable en lo que podríamos llamar el decoro en el habla de los personajes, es decir, en

¹⁷ *Ivi*, p. 1408.

¹⁸ Véanse en propósito los magníficos ensayos contenidos en *El defensor*, en *Obras completas*, op. cit., vol. II, pp. 845-1068.

la correspondencia entre la clase o estrato social, que llevan aparejados un coherente nivel de instrucción y cultura, y la lengua de cada uno de los personajes. Así, el mismo amigote de antes podrá decir: «La injusticia social que nos oprime me ha impedido pisar las aulas del saber. Pero me he tragao los libros... Soy un inteletual de la clase obrera..., un harto didazto, a mucha honra»¹⁹. Por el contrario, el poeta bohemio, mediocre seguidor del modernismo rubendariano trasnochado en pleno auge de las vanguardias, hablará siempre con lenguaje afectado y sentido marcadamente áulico: «Acepte momentáneamente este estilo, doncella pitagórica»²⁰. Y entre ambos extremos va apareciendo en los diálogos la personalidad lingüística de cada uno de los personajes, en lo que es, sin duda, un claro intento, por lo demás bien logrado, de hacer de la lengua la marca más auténtica de la real diferencia de clase.

Son estampas, cuadros de España, instantáneas robadas a una cotidianidad en la que la necesidad y la incultura se entremezclan hasta hacerse sustancia trágica. Las distintas escenas, en su aislada sincronía, representan un momento de la vida española que se dispara en alusiones hacia una realidad más amplia y más compleja. Pero Salinas quiere ir más allá, sin duda, más allá de la simple mimesis representacional, pues el movimiento de su obra camina hacia un punto de encuentro en el que los órdenes separados de las distintas escenas se cruzan y entremezclan. Y en esa mezcla escenificada –todos los personajes alrededor del ciego recién descubierto muerto²¹– también se mezclan realidad y fantasía, vida y literatura, creando en la mimesis un punto de fuga, una nueva perspectiva por la que se cuela el fondo impensado del «problema de España» y una vía de posible solución original. Es la «fábula», en esta hora final de la obra, la que va a donar el auténtico sentido a los «signos» diseminados en la obra. Signos que eran apariencia y mero engaño («porque tenéis vista y por la vista os engañan», había advertido el ciego²²), y la fábula convierte en realidad al desvelar su auténtico y verdadero sentido.

El movimiento dramático de la obra arranca de una situación dividida en varias escenas que conviven sin mezclarse: los amigotes, el poeta bohemio, los actores de cine, el ciego y su *lazarillo*, el dueño del bar y el chico que sirve a la mesas. Cada una, un fragmento. Son partes, pero en

¹⁹ *La Estratosfera. Vinos y cervezas, op. cit.*, p. 1409.

²⁰ *Ivi.*, p. 1406.

²¹ *Ivi.*, p. 1418.

²² *Ivi.*, p. 1410.

su inicial separación no están aisladas, pues la taberna es el lugar público que permite la interconexión (simbólicamente representada por el tabernero y su sirviente). El movimiento dramático empuja al contacto. Y así, el poeta y Felipa, la joven que hace de lazarillo, entablan conversación, y ésta avanza con garbo sostenido en la diferencia lingüística de los hablantes, y a la sazón se produce la interferencia del grupo de los actores de cine (en pausa de trabajo y disfrazados de personajes cervantinos: Don Quijote, Sancho, los duques) y el poeta recibe de labios de la joven la confesión de su pena y de su vida: seducida y deshonorada por uno de ellos, el que ahora hace de Don Quijote, tuvo que abandonar su pueblo –El Toboso, en evidente guiño cervantino– y venirse a Madrid recogida por su abuelo. El poeta fuerza la situación y arranca una reparación al sufrimiento y al deshonor de la joven. No una reparación canónica, sino una invención fantástica que tiene como efecto la inmediata liberación de la joven de su sentido de culpa: «¡Ay señorito [al poeta], usted no sabe lo que ha hecho! [...] Es que soy otra, es que ahora me atrevería yo a ir a mi pueblo y a mirar a tós así cara a cara, sin bajarle los ojos ni al más pintao»²³. La poesía, entendida no como género literario, sino como símbolo de la creación artística, como símbolo supremo de la literatura, crea una realidad fabulizada en la que los signos dispersos del drama quedan reinterpretados a la luz de una nueva verdad. Una verdad que estaba oculta, sepultada bajo el cúmulo de las verdades que no lo son, que sin serlo lo parecen y pareciéndolo encierran la vida. No es el honor lo que importa, ni el deshonor, sino el amor. Esa es la verdad que desvela el poeta y lo que despliega su mano tendida a la joven al final de la obra. Un final que cuadra en la fábula el círculo imposible del «problema de España»: el conflicto entre la tradición y la modernidad, entre el discurso del honor que subyuga la vida de la joven y el de la justicia social, el progreso y la revolución que alienta la esperanza de los amigos. Salinas niega la mayor y reivindica el amor. No el amor del apasionamiento romántico, sino el que configura el cuadro de los valores humanistas: la piedad, el respeto, la solidaridad²⁴.

²³ *Ivi*, p. 1416.

²⁴ Hay también, de todos modos, un indudable guiño erótico que no entra en contradicción con lo dicho y pone este amor en relación con el «vivir en los pronombres» del ciclo poético que inaugura *La voz a ti debida*: «Álvaro.– Vamos... Acaba el planto... Ya eres mía... Felipa.– ¿Vamos? ¿Con usted? Pero si no sé ni su nombre [...]. Álvaro.– ¿Y qué? Una mano es lo que te ofrezco... y una mano no necesita nombre...», *ivi*, p. 1419.

El punto de fuga por el que penetra la realidad fabulizada lo crea el poeta («¿No ves que te estoy haciendo personaje? Te estoy inventando... Déjame que te invente»²⁵, le dice a la joven Felipa), pero es porque por él habla la poesía, es decir, la literatura, el poder creador de la palabra. La literatura tiene, en efecto, un papel principal en todo el desarrollo de la obra. Hay en ella un constante juego intertextual muy bien dosificado por Salinas, un juego de espejos entre la realidad y la ficción representadas, un continuo trasvase de significación y sentido entre la una y la otra, entre la realidad representada y la literatura que acontece en la representación, entre el drama de la joven, en el triángulo que configuran en la obra ella misma, el poeta y el actor que otrora la sedujo, y algunas obras máximas de la tradición literaria española que, en vario modo, vienen llamadas en causa: el *Lazarillo*, el *Don Juan* de Zorrilla y el *Quijote* de Cervantes²⁶. Y además de esta confluencia –diálogo creador a distancia– de la literatura en la realidad dramática de la obra –a la postre de la literatura en la literatura–, hay también una suerte de teatro dentro del teatro, donde los personajes acaban por desvelar su ser más verdadero oculto bajo las apariencias del papel que representan, como sucede a César, el actor que un tiempo sedujo a la joven Felipa y en el presente de la obra –si bien fuera de ella– interpreta a Don Quijote, pues, en fondo, bajo el manto de las apariencias, revela su falta de coherencia con el hidalgo cervantino y su esencial realidad donjuanesca (de hecho, con el nombre de Juan se había presentado a la joven cuando la sedujo)²⁷.

²⁵ *Ivi*, p. 1411.

²⁶ Véanse en propósito las escenas V y VI, *ivi*, pp. 1410-1415.

²⁷ «Álvaro.– ¡Yo creerme eso! Dialogo con Don Quijote de la Mancha, creación inmarcesible del Manco de Lepanto... Con el defensor de la honra ultrajada y la virtud escarnecida, con el amparo de los inocentes... Y compenetrado, como debe usted estar, con su personaje, calcúlese lo que en esta peripecia, tomada de la vida real, habría hecho el Caballero de la Triste Figura... César.– Hombre... demasiado sabe usted que esto... (*Señalándose el traje*) es un papel que desempeño momentáneamente... Una cosa es la literatura y otra la prosa de este mundo... Al fin y al cabo, ¿qué es el héroe que represento? Un loco... de aquellos tiempos... ¡Si fuera uno a tomarle por modelo...! Yo tengo una carrera artística por delante..., el porvenir me sonríe...y si en el *Quijote* salgo con éxito, quién sabe si hasta Hollywood me abriría sus puertas. Necesito casarme con una mujer que esté a mi altura..., que tenga *chic*, que vista y hable francés... Un hombre como yo, y como usted, se debe a su arte... ¿Qué son las incidencias humanas comparadas con el ideal artístico...? Usted me comprende...», *ivi*, p. 1414.

Casi sin solución de continuidad, la joven Felipa pasa de las cumbres luminosas de la felicidad y la alegría por la honra reparada a las simas más negras de la desesperación por la muerte de su abuelo. Y ella, que, como hemos visto, ya es «otra» por el poder transfigurador de la fábula, por vez primera en la obra se lanza al centro del escenario y, sin apoyos, pronuncia un largo y sentido discurso donde se revela su raigambre clásica²⁸: «Como la rueda grande de la feria, te echa la fortuna a lo más arriba, te encumbra allí a lo alto y lo ves tó precioso igual que si fuá un nacimiento, y al minuto, derrocá estás otra vez por el suelo y ya no eres ná... [...] Y por eso se le abalanzó la Mala y me quitó esa gloria que estaba viendo, pa tirarme a la negra vida otra vez. Sola yo, desgarrá de mi casa, huérfana de tó amparo, en esta tierra de lágrimas... ¡Ay, vueltas del mundo, vueltas del mundo, por qué nos volteáis así, como la vaca mala de la capea, corre que te corre de uno pa otro, echándolos a tós por el aire...!»²⁹. Pero al canto clásico de la joven viene a poner fin el poeta, también él, a la sazón, transfigurado por la fábula y revelado en su ser y en su verdad: «Yo estoy siempre junto a algo que se acaba. [...] Soy lo que te queda, tu futuro, Felipa de la suerte..., tu futuro. Toma lo que te ofrezco»³⁰. Y lo que ofrece el poeta en la nueva realidad fabulizada es lo único que queda en el naufragio del presente con que se cierra la obra: el futuro incierto. Pero un futuro al que se va desde la verdad –que es *alétheia*– del amor.

La fuente del Arcángel da un paso atrás en el tiempo y se sitúa en una anterioridad que sirve de soporte y fundamento explicativo del conflicto irresoluble que aflige a la realidad española representada en *La Estrasfiera*. Estamos «a principios del siglo XX», en Alcorada, un «pueblo de Andalucía»³¹. De la ciudad, que es por donde penetra el progreso moderno, al pueblo, a uno de tantos de esos *pueblos* cuya «alma» retrató Azorín magistralmente, donde la modernidad y el progreso llegan como un eco lejano a través del filtro del tradicionalismo vigente, mezcla de

²⁸ El clasicismo de la joven Felipa es explicitado por el poeta («¡Clásica eres! Se te ve en la cara», *ivi*, p. 1407) y viene repetidamente adivinado en sus continuos requiebros: doncella pitagórica, flor del Lacio, Antígona de la Guindalera, Venus, diosa de los caminos urbanos, progenie de Sófocles, Ariadna del laberinto matritense.

²⁹ *Ivi*, pp. 1418-1419.

³⁰ *Ivi*, p. 1419.

³¹ P. Salinas, *La fuente del Arcángel (Comedia en un acto)*, en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. I, p. 1422.

gazmoñería clerical y caciquismo, que domina aún –aunque ya se siente amenazado– los usos y costumbres de la «vida provinciana»³². Y del año crucial de 1930, inflexión entre la dictadura de Primo de Rivera y el nacimiento de la República, a los años que siguieron al desastre de Cuba, los años de la crisis de esa conciencia nacional que las generaciones del 98 y del 14 iban a convertir en centro de sus reflexiones, y, a través de ellas, iban a abrir el camino hacia la «modernización» de España. Salinas, al situar su obra en un pueblo de Andalucía, ofrece como punto de vista dominante de la obra –precisamente– el de la resistencia a la modernidad. Y, desde luego, no por identificarse intelectualmente con él, sino por haber visto en esa resistencia un rasgo distintivo de la realidad española. Uno entre otros, claro está, pero, al fin, un rasgo definitorio esencial, imprescindible si lo que se quiere es dar vida a una representación fiel de la España contemporánea.

El peso de la acción dramática recae, como siempre, en los diálogos, aunque aquí hay algún que otro efecto escénico importante (los del ilusionista, por ejemplo, aunque siempre soportados por el poder creador de la palabra). Lo que desencadena la trama son las preocupaciones de Doña Gumersinda ante los nuevos «usos amorosos» de las parejas de enamorados que acuden a la Fuente del Arcángel. Se creía en el pueblo en el efecto benéfico, protector, del Arcángel sobre el amor de los novios, lo que motivaba la visita de las parejas a la estatua de la fuente al caer de la tarde: «Esa superstición de que novios que vengan a hablarse una noche lunera al pie de la fuente todo les saldrá bien»³³. Pertenece Doña Gumersinda a una de las familias más notables del pueblo (su hermano, de hecho, aunque la palabra no comparezca, es el cacique, o uno de los caciques del lugar) y advierte que en la tradición popular sobre el poder milagroso del Arcángel ha habido un cambio que a ella se le hace intolerable: «Antes, venían muy comedidos, se sentaban en las gradas un rato

³² Azorín, *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, en *Obras escogidas*, edición coordinada por Miguel Ángel Lozano Marco, vol. II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 297-401. Para la cuestión del caciquismo y su articulación dentro de la descripción regeracionista del «problema de España» en la época que nos ocupa, véase el famoso «informe» de Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España*, en *Oligarquía y caciquismo, Colectivismo agrario y otros ensayos*, edición de Rafael Pérez de la Dehesa, Madrid, Alianza, 1992, pp. 15-45.

³³ *La fuente del Arcángel*, op. cit., p. 1427.

sin tocarse el pelo de la ropa, sin arrimarse siquiera... Pero ahora... hija; ahora tú no sabes lo que está pasando en el mundo. Claro, con tanto teatro, con tantas artistas, así las llaman (arte de Satanás será), con tanta revista ilustrada»³⁴. En el cambio advertido hay, claro está, un juicio negativo sobre la modernidad. Una modernidad ante la que ella se siente ya una resistente: «Hay que transigir con muchas cosas»³⁵, «Otra claudicación, Gumersinda, otra transigencia con la época»³⁶. Las transigencias y claudicaciones de Doña Gumersinda son índice de la fuerza de penetración de la moda y de los fenómenos modernos, pero en modo alguno son una rendición, sino, más bien, una forma estratégica de resistencia que pretende, con la aceptación y tolerancia de lo accesorio, defender lo esencial de su sistema de valores («Lo que me ha concedido el Señor es el deseo de luchar contra la ola de la impiedad y el vicio, que nos arrojan, que vienen aquí a la misma puerta de tu casa, a desafiarte»³⁷).

El diálogo de la escena III entre Doña Gumersinda y Doña Decorosa, la hermana del cura del pueblo, da vida a la representación de los lugares comunes del reaccionarismo antimoderno –mezcla del prejuicio y la mojigatería propios de un clericalismo biempensante afín a una religiosidad ritual y exterior– de una buena parte de la sociedad española de la época. Doña Gumersinda da voz al peligro moderno, al sentimiento de peligro frente al avanzar de la modernidad: «Tanto hablar del siglo XX... ¡Raro será que el tal siglecito no nos vuelva la cabeza a todos y acabe el mundo en una república»³⁸ (Salinas, en la anterioridad de la obra, hace un guiño hábil al desarrollo sucesivo de la historia de España en el que se mezclan la realidad y la ficción). A Doña Gumersinda le preocupa el efecto negativo que esa modernidad representada en los nuevos usos amorosos de las parejas en la fuente pueda tener en la educación cristiana de sus sobrinas: «Esmérese usted por educarlas a lo cristiano, sin leer las revistas de Madrid, sin haber ido al teatro más que dos sábados blancos, y ahora aquí, en el pueblo de sus mayores, donde nos creíamos que no llegaban los vicios de las grandes urbes, no podrán asomarse al cierro de su casa sin exponerse a ver una indecencia»³⁹. La Fuente es, pues, un

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi* p. 1435.

³⁷ *Ivi*, p. 1429.

³⁸ *Ivi*, p. 1435.

³⁹ *Ivi*, p. 1428.

problema para Doña Gumersinda y, de consecuencia, un problema para el pueblo de Alcorada. Y Alcorada es, en la obra de Salinas, trasunto íntimo de España. De donde se sigue que el «problema de España» consiste, en el desvelamiento de la obra, en el choque sin mediaciones entre la tradición y la modernidad.

Doña Gumersinda acomete con ahínco la resolución del «problema». Llama en causa a los «poderes» del pueblo: el cura y el alcalde. En el trato que reserva al poder político hay desconsideración y falta de respeto, pues se trata, en fondo, no de un poder libre y soberano, sino sometido a la vigilancia del auténtico poder político del pueblo: el cacique: «El alcalde de ahora es Juanillo, el de los Molsalves, que fue cortijero de mi hermano Sergio muchos años... Ya despaché a Sergio para que me lo traste y convenza al Ayuntamiento»⁴⁰. Por su parte, el político viene representado en lo que fue –para Salinas y para tantos artistas e intelectuales de la época– la esencia misma del sistema político de la Restauración, la parálisis: «yo en el Ayuntamiento tengo una política... y hasta ahora no me pue ir mejó. [...] hasé lo meno posible [...]. Se lo oí a mi padre... Er mejó arcarde é er que no toca ná de ná... Y esa é mi idea, dejá ar pueblo tal y como lo cogí. [...] Créame, doña Gumer, y con perdón sea dicho... no hasiendo ná, no se peca»⁴¹. Por el contrario, el trato dado al cura está impregnado de consideración y respeto («No sabe lo que se lo agradezco, padre. Siéntese aquí, en esta mecedora estará mejor»⁴²), índice del poder real, efectivo, de la iglesia en la sociedad española del tiempo.

A este punto en la obra sucede un desdoblamiento escénico que da la medida de la simultaneidad de dos escenas: la de la conversación entre Doña Gumersinda y el Padre Fabián y la de Florindo, el mago ilusionista. Separadas por el tono grave de la una y jocoso de la otra, ambas acaban confluyendo en la declaración del carácter ilusorio de las apariencias: «¡Ilusiones, todo ilusión! ¡Cuidado con las apariencias!»⁴³, repetirá el mago en su escenario (a la postre, teatro dentro del teatro); «Gumer-sinda, las cosas no son como parecen [...], es apariencia, pura ilusión»⁴⁴, dirá también el sacerdote. Vuelve a aparecer aquí, como antes en *La*

⁴⁰ *Ivi*, p. 1429.

⁴¹ *Ivi*, p. 1431.

⁴² *Ivi*, p. 1436.

⁴³ *Ivi*, p. 1437.

⁴⁴ *Ivi*, p. 1438.

Estratosfera, en lo que es, sin duda, un rasgo distintivo del arte dramático saliniano, la oposición dicotómica entre la apariencia engañosa y la verdadera realidad. Y vuelve a aparecer también un punto de fuga que desvela la falacia y la inconsistencia del «problema» (de Alcorada y de España), una perspectiva nueva en cuya visión caen los engaños aparienciales y se accede a una realidad transcendente y más verdadera. El punto de fuga son aquí las palabras del mago Florindo, el poder creador y transfigurador de su palabra, la magia de su lenguaje. Todo ello tendrá un efecto inmediato en una de las sobrinas: «Yo no sé, pero siento como si me bailaran dentro del cuerpo tres o cuatro Claribeles juntas..., vamos, como si yo fuese otras cuantas más que yo»⁴⁵. Y los «signos» dispersos, por efecto del poder creador de la palabra del mago, vuelven a configurar aquí también una realidad fabulizada⁴⁶. La estructura final, con esa intervención de la fantasía en la realidad, esa apertura a lo sobrenatural y transcendente (en cuya dirección apuntaba ya *La Estratosfera*) es una constante del teatro saliniano. Al final, el Arcángel, liberado ya de su apariencia cristiana, de los «pegotes de yeso, la coraza, el casco, con que lo cristianizaron unas almas ingenuas y bien intencionadas», se revela en su ser más puro y verdadero, se revela como lo que es, Eros, el «propio Eros», «el dios pagano del amor»⁴⁷. Eros libre y Claribel liberada darán inicio al final de la obra –final que es nuevo principio– al camino del amor verdadero, y en él –la obra simplemente lo señala– acaso llegarán a la con-fusión de los amantes en la sustancia única del universo: «Todos somos uno... Ven. [...] Tú estás en todos los nombres, como todos los nombres están en ti... Todas sois la misma... Una... Ven»⁴⁸. Y el telón cae sobre el engaño del mundo y de la vida.

Los santos, la última de las tres piezas españolas del teatro saliniano, está ambientada durante la guerra civil, en «un amplio sótano [...] de la Colegiata del pueblo de Vivanca, en Castilla la Nueva»⁴⁹. Salinas dirige

⁴⁵ *Ivi*, p. 1441.

⁴⁶ Véase en propósito el espléndido «diálogo creador» de la escena X: «Honoria.– ¡Ojalá Dios y que te toque gran número! Angelillo.– ¡Ojalá Dios! Si salgo libre de quinta... ya tús te están conformes en casa... Pa San Juan la boda... Estefanía.– ¿Qué dicen? Yo no oigo. Claribel.– Ella dice que anoche contó las estrellas y faltaba una... Estefanía.– ¿Y él? Claribel.– Que es muy raro, porque a él también se le ha escapado un mirlo de la jaula», *ivi*, p. 1441.

⁴⁷ *Ivi*, p. 1439.

⁴⁸ *Ivi*, p. 1443.

⁴⁹ P. Salinas, *Los santos*, en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. I, p. 1447.

su atención, pues, su atención dramática, hacia ese punto negro o grado cero que interrumpe la historia de España y la desgaja en dos mitades. Salinas escribe desde una de ellas, desde la mitad del exilio. Y lo hace, como queda dicho al principio, perfectamente «situado», como intelectual «de parte» de uno de los bandos beligerantes, el de la República, «situado» durante la guerra y también después de ella, pero nunca, a decir verdad, «alineado» con las ideologías en ascenso que en el curso de la guerra ganaron preponderancia republicana. Frente a ellas, Salinas mostró siempre su distancia crítica (algo de lo que *Los santos* dará fiel testimonio), lo que, por otra parte, le vino devuelto a veces con evidentes signos de desconfianza por no haber participado en la guerra, por haber abandonado España muy pocas semanas después de la sublevación militar de julio de 1936. A esta atención dramática sobre la guerra civil Salinas llega a diez años de distancia del inicio de la tragedia, en la «situación» del exilio, como queda dicho, urgido, pues el tiempo apremiaba y el «aire» de Puerto Rico se había teñido ya de despedida, por completar en su teatro el cuadro representacional y explicativo de la España contemporánea. La guerra civil no podía faltar de ese cuadro, desde luego, pero debe tenerse en cuenta, pues el dato no es de poca importancia, que Salinas no acometió el tema de la guerra ni de manera inmediata ni de manera inmediada. Para llegar a él, a su tratamiento dramático, pues a él quería llegar, sin duda, se le hizo imprescindible el camino de las dos obras anteriores, *La Estratosfera* y *La fuente del Arcángel*, como si fuera la misma guerra la que le hubiera impuesto ese viaje hacia atrás en busca de las raíces de aquel dislate de la historia.

Era, en efecto, una obra autónoma, *Los santos*, pero en la consideración de Salinas venía después de las otras, no en orden de importancia, desde luego, sino en el orden de su potencial cognoscitivo y de la verdad revelada, como si necesitara de ellas para su justa y adecuada interpretación. Que así fuera, lo probaría su resistencia ante un proyecto de traducción, y subsiguiente publicación en revista, de la obra al francés: «Tampoco me gusta que sea *Los santos*, precisamente, la primera. La obra no es, a mi juicio, inferior a las otras, no; pero me temo que en el motivo de la preferencia pueda entrar lo que tanto nos repugna a ti y a mí, la explotación del tema de la guerra de España para el público llamado de izquierdas»⁵⁰. Palabras, estas tuyas, por lo demás, inequívocas e inequívocables. Su modo de estar «situado» en el exilio se hizo siempre

⁵⁰ Carta a Jorge Guillén del 3 de enero de 1948, en *Epistolario*, op. cit., p. 1211.

desde una suerte de «diferencia» insoslayable, cifra del superior compromiso –ético y estético a la vez– del escritor con su propia obra.

El telón se levanta cuando el ejército republicano conquista el pueblo de Vivanca. Un grupo de soldados y milicianos, a las órdenes de un teniente y un sargento, bajan a inspeccionar los sótanos de la iglesia. Allí, en la penumbra, descubren las imágenes religiosas de cuatro «santos»: la Soledad, la Magdalena, San Francisco y San José. «Teniente, ¿nos deja usted –dice el miliciano– que probemos las ametralladoras en estos peles? ¡Vaya pim pam pum!»⁵¹. Y ante las protestas y reconvenciones de sus superiores en el mando («¡Bárbaro!», «¡Mucho cuidado!»), el miliciano se crece y replica: «¡Son santos, santos de la iglesia! ¡O fascistas o simpatizantes!». Con lo que Salinas, desde el inicio, mostrándose él mismo perfectamente «situado», ni esconde la cara ni mira hacia otro lado en su intento de representar la barbarie y la inhumanidad de la guerra, incluso entre los de su lado. Allí, en aquel sótano, quedan el sargento y el maestro con el fin de clasificar las tallas y darles de alta en el Tesoro Artístico Nacional, en lo que aparece como una clara muestra de un superior compromiso civil que se coloca por encima de la contienda. Supone el maestro, en cambio, que los santos han sido llevados allí con la intención de salvarlos de la amenaza del enemigo, «como corren todos esos bulos de que nosotros quemamos las iglesias, lo pusieron al reparo. Más vale así. Mira tú el cafre ese lo que quería. Luego dicen que somos unos vándalos, y se deshonra la República ante el extranjero»⁵². Hay, en efecto, un eficaz contraste entre lo que se dice y lo que se hace, pero nótese que lo que se dice, los bulos que corren, aunque no se lleve a cabo, lo presenta Salinas con un indudable fondo de verdad.

Sigue la contraofensiva del enemigo y la consiguiente toma del pueblo. El maestro huye, pero el sargento, ungido de deber republicano ante el encargo de custodia de los santos, allí se queda, escondido entre ellos. Mientras tanto, los nuevos dueños del espacio convierten el sótano en una cárcel, y en ella meten a varios condenados a muerte. Cuando la soldadesca falangista acompaña al sótano los prisioneros, se vuelve a producir el descubrimiento de los santos, el teniente –otro teniente, pero Salinas muestra la simetría de los ejércitos con indudable intención antimilitarista– exclama: «¡Y esto! ¡Como siempre! ¡Arrebañando las alhajas de la iglesia para vendérselas al extranjero...!, ¡o quemarlas! [...] ¡Una

⁵¹ *Los santos*, op. cit., p. 1448.

⁵² *Ivi*, p. 1449.

nueva hazaña de los rojos!»⁵³. Y con ello Salinas muestra la doble verdad que impera a uno y otro lado del conflicto. La impía verdad de las «dos Españas»: su doblez, sus intereses particularistas, su ser, en fin, mera propaganda de guerra, es decir, un arma más con la que combatir al enemigo, cada uno al suyo. Después, los soldados se van y ante los prisioneros se descubre y se presenta el sargento republicano que allí había quedado escondido. Uno a uno los prisioneros van dando las razones –más bien sinrazones en la representación saliniana– de su apresamiento. Desde el sentido común, al que apela el horizonte humanista de Salinas, ninguno de ellos se manchó las manos en delito alguno. Lo que pone de manifiesto la esencial injusticia del orden fascista. El carpintero viene condenado («Deserción del servicio civil frente al enemigo»⁵⁴) por escapar de la construcción de la horca que había de ajusticiar a algunos de sus compañeros. La Madre («Agresión a mano armada a las fuerzas del Ejército»), por haberse lanzado con el cuchillo con el que preparaba la cena contra el fascista que, sin razón y a sangre fría, acababa de asesinar a su hijo. También hay un condenado por confusión de homonimia, una prostituta y una monja que oculta su verdadera identidad. Gente, pues, del pueblo, gente humilde y sin ninguna significación política, y a los que el espejo de la guerra y de la política devuelve la imagen más cruel de lo humano.

Hay un interludio, que prepara el final a sorpresa que ha de llegar, en el que el carpintero acerca los planos de la realidad y de la ficción hasta confundirlos: «Serán invenciones, yo no te lo niego, pero... ya ves tú ¿es que no parece esto, todo esto, lo que está pasando en el pueblo y en España, invención? ¿No parecemos nosotros, aquí en capilla, como quien dice... y tú que sales de entre esos santos, cosa de esas de las novelas? Pues es verdad... Tóa mi vida, ahí en mi trabajo, y de pronto, hace quince días parece que vivimos tós de invención»⁵⁵. Lo que, de otro modo, confirma también el sargento: «Es verdad... esos santos, aquí y nosotros, todo revuelto, parece un sueño»⁵⁶. Aquí –parece dar a entender el desarrollo de la obra– es verdad lo que no lo parece, lo que no debiera parecerlo. La magnitud de la guerra ha desbordado todo y ya no se entiende nada. O se entiende desde un superior sentido del mundo y de la vida anclado en la tabla de valores del humanismo saliniano: «Por

⁵³ *Ivi*, p. 1451.

⁵⁴ *Ivi*, p. 1452.

⁵⁵ *Ivi*, p. 1454.

⁵⁶ *Ivi*, p. 1455.

nada, hija –dice la madre–... me lo mataron por nada... a ti te matarán por nada... a todos nos matan por nada... por cosas que hablan, muy de prisa, y no se les entiende... Por nada»⁵⁷. Ante lo que el sargento republicano protesta con evidente énfasis: «No, eso no es ley, es lo contrario, es la injusticia, es la tiranía, es...». Pero la madre le corta en seco y de manera inapelable: «Cállate, cállate. Todo eso, habladurías. Aire que echas por la boca... Tenme más respeto»⁵⁸.

En todos los «casos» aparece claro que no se trató de «política», que ninguno de aquellos prisioneros se significó en política ni antes de la guerra ni en el tiempo que dura –en la obra– la susodicha guerra («Yo no he hecho ná», repite incansablemente Paulino). Salinas escenifica el desvalimiento del pueblo inerme sobre el que cayó la guerra imponiendo su lógica y su dominio. La guerra lo separó todo en dos mitades –las sempiternas dos Españas que dan vida al enfrentamiento–, pero lo cierto es que ninguno de los prisioneros estaba perfectamente definido y situado antes de la guerra en ninguna de las dos partes que iban a dar lugar a la contienda. La guerra los «sitúa» a todos ellos, pero su ser y su natural más propios son ajenos a ella, y su verdad, en fondo, incluso para el «situado» Salinas, estaba más allá de la contienda, y quizá también más allá de las mismas partes contendientes. ¿Prospectaba Salinas, en esta obra, una comprensión de la realidad española distinta de la que ofrecía el marco de la división de las dos Españas? Es posible que sí, aunque también es posible que su atención a la «intrahistoria» de la guerra no llegara todavía a configurarse dentro del despliegue teórico de la idea historiográfica de la «tercera España»⁵⁹. Estaba, eso sí, en camino.

Ya llegando casi al final, requerida por el sargento, la monja le confiesa su verdadera identidad («Soy, una sierva del Señor»⁶⁰), y tiene lugar entre ellos un revelador diálogo que cumple la función preparatoria del desenlace a sorpresa. Un auténtico «diálogo creador» que prepara la escena para el advenimiento de la fábula, y, de consecuencia, para el desvelamiento de la realidad fabulizada. «Tú decías –le dice la monja al sar-

⁵⁷ *Ivi*, p. 1458.

⁵⁸ *Ivi*, p. 1459.

⁵⁹ Véanse en propósito, de Francisco José Martín, los siguientes artículos: *Acontecimiento y categoría de la Guerra Civil*, en *Revista de Occidente*, n° 302-303, julio-agosto 2006, pp. 21-34, y *La Tercera España*, en *ABCD Las Artes y las Letras*, n° 754, 15 de julio de 2006, pp. 8-9.

⁶⁰ *Los santos*, *op. cit.*, p. 1460.

giento refiriéndose a los demás prisioneros— que no era de ellos... es verdad, no era de ellos, pero ya lo soy, ya estoy con vosotros. Todos padecemos la misma injusticia, entre todos nos la repartimos... Si yo me salvo ellos tocarán a más porque hay una menos para sufrirla. [...] Así moriremos queriéndonos, todos. Compadecidos los unos de los otros. Los que no se sintieron hermanos en vida aún pueden morir como hermanos»⁶¹. La fraternidad ha sido desvelada desde el fondo de una piedad que elige el destino de la compasión, del «padecer con». La verdad de la guerra es esa: son hermanos los que se matan. Una verdad oculta, velada, sepultada bajo el peso de las palabras huecas y afectadas a las que poco antes se refiriera la madre. La fraternidad, la compasión, la piedad, símbolos aquí de esa tabla de valores humanistas a la que Salinas se agarra con fuerza en el terrible naufragio de España. Primero de España y después de Europa. De Occidente, en fin, pues lo que está en juego en la crisis total que asola al mundo es el futuro la cultura occidental. La conciencia de Salinas es bien clara al respecto. Al final aparece *todo más claro*.

El telón va a caer. Lllaman los soldados a los prisioneros para que salgan, y es entonces que las imágenes de los santos cobran vida y se animan, y, despojándose de sus atuendos, lentamente, se dirigen hacia la salida para sustituir a los prisioneros ante el pelotón de fusilamiento. Por la puerta de la *piedad* de la monja, de su diálogo creador, se cuelga el punto de fuga de la obra y por él penetra la fábula que da sentido a los signos dispersos del mundo. Negándose a las apariencias hay un superior destino que se puede elegir: morir como hermanos. En la realidad fabulizada, todo aparece más claro. Aparece, en efecto, porque lo es. Porque es aparición, revelación, *alétheia*. Dios está con los que sufren, con independencia del lado en el que se hayan colocado sus ministros. Al final, en efecto, aparece *todo más claro*.

⁶¹ *Ivi*, p. 1461.